

O OUTRO E O ESPELHO EM “AS HORAS NUAS”: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO SUBJETIVA DE ROSA E(M) ANANTA

Ismael Ferreira-Rosa¹

O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no espelho mais próximo que é a sua medida.

Lygia Fagundes Teles

RESUMO: Este trabalho tem por fito, a partir dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, precipuamente as noções de sujeito e discurso de Michel Pêcheux, conjugados às concepções dialógico-polifônicas de Mikhail Bakhtin acerca de linguagem, literatura e sujeito, analisar a discursividade produzida pelo atravessamento singular da enunciação policlesca da narrativa de Ananta Medrado nas memórias de Rosa Ambrósio. Ressaltando que os enredos funcionaram enquanto espelhos que refletem “versos e inversos”, e que a subjetividade é sempre produzida na relação com outro, evidenciaram-se Ananta e sua história como o outro e o espelho que refletiam e projetavam o lugar em cujo ínterim Rosa aspirava estar, com efeito uma imagem de busca e de validação sujeitudinal.

PALAVRAS-CHAVE: outro; espelho; subjetividade

RESUMÉ: Ce travail a pour objectif analyser la discursivité produite par le croisement singulière de l'énonciation policière de la narratif d'Ananta Medrado dans les memoires de Rosa Ambrósio, à partir de l'analyse du discours française, surtout des notions du sujet et du discours de Michel Pêcheux, conjugués à les conceptions dialogique-polyphoniques de Mikhaïl Bakhtine sur la langue, la littérature et le sujet. En notant que les narratives ont travaillé comme des miroirs reflétant « versets et converses », et que la subjectivité est toujours produit par rapport à l'autre, il est arrivé qu'Ananta et son histoire ont été fonctionné comme l'autre et le miroir qu'ont reflété et projeté le lieu où Rosa aspirait rester, en effet une image de recherche et de validation sujetementale.

MOTS-CLES: autre; miroir; subjectivité

¹Doutorando em Estudos Linguísticos na Universidade Federal de Uberlândia e bolsista da CAPES. Mestre em Linguística e Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Uberlândia e professor de Língua Inglesa e Língua Francesa no Centro de Línguas da Universidade Federal de Goiás – Câmpus Catalão. É membro integrante do Laboratório de Estudos Polifônicos (LEP) da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador vinculado ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História do Português (GEPHPOR) da Universidade Federal de Goiás – Câmpus Catalão. E-mail: ismfero@gmail.com

PALAVRAS INICIAIS

Lygia Fagundes Telles, considerada a grande dama da literatura brasileira (cf. ABREU, 1996² e PIRES, 1998³) que ainda publica e mantém sua dinâmica criadora capaz de traduzir verbo-esteticamente os enigmas da condição humana, é, sem dúvida, uma das maiores ficcionistas da contemporaneidade.

Nascida em 19 de abril de 1923 no bairro de Santa Cecília, em São Paulo, Telles iniciou sua carreira literária muito jovem. Começou a criar seus próprios contos quando ainda tinha apenas sete anos, nas últimas páginas de seus cadernos escolares, para posteriormente contá-los nas rodas domésticas de sua família. Segundo ela, “desde criança, comecei a plantar sementes nesse domínio [dissecar a condição humana] e nunca mais me largou a vontade de possuir uma visão sobre o ser humano” (TELLES, 2005).

Porão e Sobrado é o primeiro livro de contos publicado pela autora, em 1938, com a edição paga por seu pai, assinado apenas como Lygia Fagundes e classificado por ela mesma como “contos ginasiais”. Em 1944 lança ***Praia Viva***, sua segunda coletânea de contos. A partir daí, Telles incursa no mundo literário, e, em 1952, começa a escrever seu primeiro romance, ***Ciranda de Pedra, trabalho que alcançou o posto de um dos clássicos da literatura brasileira***.

Com uma obra que prima pela abordagem refratária, em que se entrelaçam as fronteiras da sanidade/loucura, morte/vida, realidade/ficção, solidão/amor, Lygia tem conquistado uma admirável crítica não só no Brasil como também no exterior, onde seus livros vêm sendo publicados com grande sucesso, levando-a a obtenção de vários dos mais importantes prêmios literários do país,

²“E continua a ser, como a eleger há anos Hélio Pólvora, a imbatível *Primeira Dama da Literatura Brasileira*, embora ela mesma não se importe com tais epítetos. Importa-se, sim, com o texto e a capacidade deste ajudar a desvendar mais camadas do enigma atávico da condição humana” (Matéria escrita por Caio Fernando Abreu no jornal *Zero Hora* do dia 06/01/1996. Grifos nossos).

³“Lygia Fagundes Telles ri gostosamente quando lembrada das muitas referências a ela, aqui e no exterior, como *grande dama da literatura brasileira*. Traga lentamente um fino cigarro Cartier, olha a sala de seu amplo apartamento nos Jardins, repleta de quadros e objetos em que a literatura é referência principal e, naturalmente, mostra que o clichê colado a seu nome é a mais doce realidade” (Matéria escrita por Paulo Roberto Pires no jornal *O Globo* do dia 04/01/1998. Grifos nossos).

como Prêmio do Instituto Nacional do Livro (1958), Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras (1973), Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro (1980), Prêmio Pedro Nava, O melhor Livro do Ano (1989), para citar alguns.

As Horas Nuas (doravante HN) foi o livro que conquistou esse último prêmio. Publicado em 1989, é uma obra que, a exemplo de outras produções tellianas, não possui nem um começo e nem um fim definido. Externando perspectivas axiológicas da condição humana, sobretudo, da loucura, do amor, da morte, da velhice, e da vida, o romance centra-se nas memórias de Rosa Ambrósio, uma excêntrica, velha e decadente atriz que faz um balanço de sua vida sob o efeito etílico de sua apreciada bebida e os apertos da solidão.

Mas essas memórias não são contadas única e exclusivamente pelas vias enunciativas da atriz. Sua vida, seus sonhos, desilusões, devaneios e julgamentos avaliativos são misturados aos do gato Rahul (seu felino de estimação), entremeados à voz da empregada Dionísia e cônsonos com a voz de um narrador em terceira pessoa.

Desse modo, figura-se uma construção estético-literária balizada pela coexistência de várias vozes enunciativas e sujeitos-narradores em relação sincrônica, que figuram como elementos cruciais na escritura narrativa de caráter memorial, instauradores de uma argúcia inusitada de apresentação e estruturação da escrita romanesco-memorialista.

Contudo, não é somente a plurivocalidade o caractere que demarca o aspecto singular de HN. Essa narrativa de caráter memorial, contada não somente pelo sujeito do qual se trata – como canonicamente textos memoriais costumam se apresentar, mas contada sob vários pontos de vista e por vários narradores –, é atravessada por um outro acontecimento discursivo: o desaparecimento misterioso da analista Ananta Medrado, uma mulher fria, impessoal, metódica, feminista e que ainda, aos trinta anos, era virgem.

É nos capítulos mais finais da obra que surgem índices de outro gênero discursivo⁴, por meio dos quais, características de uma estirpe policialesca ganham

⁴Entendidos aqui, no crivo dos pressupostos teóricos de Bakhtin (1997), como as formas comunicativas verbo-socioideológicas relativamente estáveis produzidas nas diversas esferas da atividade humana que produzem significações, por meio da acentuação valorativa e conteúdos temáticos, e da ressumação de marcas linguísticas, evidenciadas pelo estilo e pela forma composicional dos enunciados que compõem tais formas comunicativas.

mais contorno em uma enunciação de caráter memorialista, mediante o desenvolvimento de todo um processo de busca de pistas e resolução do mistério desse desaparecimento que, devido ao final do romance, termina sem um desenlace.

Indubitavelmente, essa singularidade de construção, em que uma narrativa memorial se imbrica a uma enunciação de suspense, cruzando as memórias de Rosa Ambrósio com a história de sua analista, Ananta Medrado, faz de HN um texto estético-literário heterogêneo, plurivocal e assaz interpelador: *Para onde teria ido a analista? Por que sua história transpassou as memórias de Rosa Ambrósio? Quem era Ananta na conjuntura memorial da atriz?*

São justamente essas questões que configurarão as balizas do escopo discursivo deste trabalho que ora propomos. Alvitramos uma análise da discursividade produzida pelo atravessamento singular da enunciação policalesca da narrativa de Ananta Medrado nas memórias de Rosa Ambrósio, lançando um olhar-leitor, aos moldes de como concebe Pêcheux (1998), sobre a produção de sentidos e sujeitos que se (des)constroem nessa e por essa discursividade.

Para tal, embasar-nos-emos nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, precipuamente nas noções de sujeito e discurso de Michel Pêcheux (1997, 1998, 2008, 2011), conjugados às concepções dialógico-polifônicas do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 1997, 2008, 2009, 2010a, 2010b; MEDVEDEV, 2002; VOLOCHINOV, 1976, 2009), acerca de linguagem, literatura e sujeito.

Entendendo que i) sujeitos, sentidos e discursos nunca estão completos ou acabados; ii) a *incompletude* é uma condição e característica do sujeito e do discurso; iii) os sujeitos estão em (des)contínuo e ininterrupto processo de construção, porque são descentrados, cindidos, interpelados pelas condições de produção discursiva, dinâmicos e interativos, sendo, portanto, constituídos no social, situando seus dizeres em relação aos dizeres do outro; e que iv) é na relação com o outro⁵ que sujeitos se constroem e instauram construções identitárias,

⁵ Esse *outro* é um exterior constitutivo dos processos discursivos, remetendo tanto ao mundo social, ao contexto sócio-histórico e ideológico no qual o sujeito está inserido, como também a um complexo discursivo composto por sujeitos outros, por vozes outras, com os quais aquele sujeito dialoga.

acreditamos poder construir uma apreciação analítico-interpretativa da superfície linguística de HN em relação cogente à exterioridade dela constitutiva.

Côncios da complexidade e amplitude heteróclito-discursiva do romance em questão, não pretendemos estabelecer “o” sentido desseimbricamento enunciativo de HN, por meio de uma interpretação hermética e unilateral. Antes, ocuparemos o lugar de analistas do processo de produção de sentidos, concebendo que estes não estão encerrados nas palavras, pois não existe literalidade e unicidade sentidural, e nem estão submetidos apenas à exterioridade, em um mundo de essências. Tampouco os sentidos se encontram condicionados a um sujeito que controla a produção na enunciação e domina o seu falar. Mas são construídos em um movimento de alteridade entre sujeito, língua e exterioridade.

Com efeito, exporemos uma leitura que não se coloca unívoca e crassa, pretendendo ser uma verdade categórica. Todavia um olhar-leitor, dentre tanto outros possíveis, sobre os efeitos de sentidos do traspasar enunciativo da história de Ananta Medrado nas narrativas memoriais de Rosa Ambrósio, tendo por crivos os quatro baluartes concepcionais de sujeito e sentido elencados anteriormente.

UM OLHAR-LEITOR SOBRE O IMBRICAMENTO DIALÓGICO-DISCURSIVO EM HN

As circunstâncias enunciativas de HN, conforme já adiantado, giram em torno das memórias de Rosa Ambrósio, as quais, relatando a vida passado-presente-futura da atriz, seus (des)amores, seus papéis encenados, seus arrependimentos, seus *mea culpas* e apresentando suas percepções axiológicas acerca do mundo, da sociedade e do homem, constitui a narrativa principal.

Porém, enredos paralelos são delineados, marginando essa narrativa principal: sejam as memórias do gato Rahul, o felino narrador que teve várias vidas e tem delírios de tornar-se humano; seja a vida religiosa, moralista e puritana de Dionísia, a empregada de Rosa Ambrósio, narrada pelas vias enunciativas tanto da atriz quanto do gato Rahul; ou seja a história de Ananta Medrado, marcada diferencialmente pela enunciatividade de um voz narratória em terceira pessoa que, precipuamente, relata os acontecimentos concernentes à analista e ao Renato Medrado, o primo que se encarrega de procurar por Ananta após o desaparecimento misterioso; sendo este último enredo o que nos interessa.

Sendo assim, nosso fito de análise converge no seguinte norte inquiridor: como podemos sopesar o funcionamento discursivo dessa conjuntura heteróclita de imbricamentos enredais, principalmente do traspasar da história da analista nas memórias de Rosa Ambrósio?

Aventamos que esses enredos instauram uma função de reflexo, em que histórias-dentro-da-história funcionam enquanto espelhos que refletem “versos e inversos” – aqui entendidos, respectivamente como reflexos de um outro que se aproxima do um, sem muitas distâncias ou discrepâncias; e reflexos de um outro que se distancia do um, estabelecendo uma relação de contraposição/inversão, isto é, versos são *o outro similar do um* e inversos *o outro oposto do um*.

Entendemos, destarte, que esses enredos marginais instauradores de reflexos, funcionam enquanto espelhos. Espelho, tão enigmático e aparente... Esse instrumento refletor de uma imagem que parece ser fiel ao real sem o ser, pois sempre apresenta (in)versões que refletem a realidade às avessas.

Ora, o espelho é uma imagem obsessiva que se manifesta recorrentemente na extensão narrativa de HN, cuja marcação signíca foi quantificada em quarenta e uma ocorrências ao longo dos dezoito capítulos, que compõem o romance. Isso se nos mostra como um sinal enunciativo interpelador e revelador de uma alteridade tensiva e descontínua entre Rosa Ambrósio e suas memórias e Ananta Medrado, constituindo essa última o avesso da constituição sujeitudinal da atriz.

Em uma primeira visada, poder-se-ia dizer que tal imagem obsessiva se restringe ao mero índice de narcisismo de Rosa Ambrósio, já que era extremamente vaidosa, exibicionista e venerava sua contemplação no espelho.

Entretanto, ao escrutinar todas as ocorrências que se remeteram a este elemento, a imagem do espelho vai além de ser uma referência narcísica, constituindo-se uma representação metadiscursiva. Dizemos isso porque estruturas verbais como *olhar através do*, *olhar pelo*, *ordenar aos*, *aceitar ser o(s)*, *enfrentar o(s)* [espelho(s)] instauram uma construção para além da simples contemplação de ver-se no ou olhar-se no espelho, como sinal de vaidade venústica. Uma construção que diz respeito à relação que estabelece com o outro. O outro como espelho do um, refletindo suas imagens, (re)discutido axiologicamente pelos sujeitos que se (des)constroem na narrativa.

Essa observação é marcadamente evidenciada na voz de Rosa Ambrósio: “O humor, Rosona, não perder o humor! Disse ainda [Diogo], Preciso de você para me ver melhor nas minhas fraquezas. Aceitei ser seu *espelho* deformante mas nele me via perfeita.” (HN, p. 96. Grifo nosso).

Ou então de uma forma ainda mais clara: “Sei que é um puta clichê este, mas a solidão insuportável nesta encrenca dos diabos que é a vida, o mundo. O homem precisa sim do outro porque mesmo atormentando e atormentado exige se olhar no *espelho* mais próximo que é a sua medida” (HN, p. 178. Grifo nosso).

Ressalta-se, desse modo, o efeito que a imagem do espelho constrói: o efeito da outricidade, em que no outro o sujeito se vê ou não se vê, (des)construindo-se. A história de Ananta, embora não declaradamente, pode ser considerada como um outro, um espelho que reflete o que denominamos, anteriormente, de “versos e inversos”, instauradores das tomadas de posição que empreende Rosa Ambrósio.

Nesse sentido, a analista constitui um espelho no qual a atriz (não) se vê, mas vislumbra o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. Assim o podemos dizer, pois a atriz, em um de seus escapes elucubrativos, isto é, de seus devaneios e distanciamentos via reflexões, quando conversava com Dionísia, relata desta forma seu pensamento: “Olho para o *espelho* que me olha geladamente, me julgando. Uma diva no divã” (HN, p. 145). Por meio de tal enunciado, uma alusão é feita à Ananta. Alusão que se materializa no nominativo *divã*, o lugar onde Rosa sempre se acomodava em suas consultas com a terapeuta – “Rosona sentou-se no *divã*, flexionou as pernas e enlaçou-as” (HN, p. 124), “Rosona sentada no *divã*, Ananta sentada na sua cadeira” (HN, p. 130) – e no modificador *geladamente* que remete à característica fria da analista.

Dessa forma, aludindo a sua terapeuta, a atriz evidencia que o espelho não reflete sua imagem, ou seja, não há um processo de identificação, porque o espelho lhe olha (não reflete sua imagem) de forma fria, julgando-a, *uma diva*. Se não há um reflexo de verso, que instaura um outro similar do um, então há um reflexo de inversos que instaura um outro oposto do um.

E é dessa forma que Rosa se constrói na relação com Ananta, uma relação de inversos: a artista é expansiva/a analista é fria, a artista é devassa/a analista é virgem, a artista é narcísica/a analista é singela, a artista é superficial/a analista é profunda, a artista é machista/a analista é feminista, a artista é velha/a

analista é jovem, dentre tantas outras oposições. Instaure-se uma significação que remete a uma fabulação acerca da tomada de posição de Rosa Ambrósio: Ananta é uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter levado uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão – já que Rosa quando jovem foi impudica e lasciva, casada e mantinha uma relação extraconjugal com seu secretário, e no seu auge de fama e belezavivia de aparências e mentiras – a atriz procura pelo seu inverso, o seu avesso.

Ananta Medrado, instaurando-se um espelho da artista, na conjuntura memorial, então constitui um avesso. Um avesso que é uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria de ser: jovem, bonita, inteligente. Uma posição na qual queria estar, por isso dizemos que a analista figura uma tomada de posição por parte de Rosa.

Para sustentar tal percepção analítica, citamos:

Bebo sem vontade, por que estou assim amarga? Vai ver é inveja, estou ficando velha e me ralo de inveja dos jovens que vêm cobrindo tudo feito um caudal espumante, o ralador da inveja rala mais fundo do que o ralador de queijo. Inveja de Ananta [...] Diogo tem trinta e quatro anos presumíveis, [...]. Faz diferença porque sou mulher, hem?!... Nenhuma diferença, ela responde. Essa analista idiota aí em cima. (HN, p. 20-21)

Por meio desse excerto, Rosa evidencia sua inveja por Ananta, pela juventude da analista. Mostra sua vontade que a diferença de idade entre o amante e ela, uma mulher artista, não fosse tão grande. Se rala tanto de inveja a ponto de atribuir à analista o qualificador *idiota*, que revela uma denegação de sua própria constituição de sujeito (velha decadente), reforçando sua revolta e preterição pela senilidade. A terapeuta é uma idiota, mas um idiota em cujo lugar e posição gostaria de estar.

Nesse processo de reflexos e instauração de imagens, Ananta se institui, concomitantemente, um espelho que reflete inversos e uma imagem de desejo, uma tomada de posição almejada pela atriz. No entanto, a história que tem por fulcro a figura da analista, não projeta somente imagens inversas, como também versos, estabelecendo diálogos e proximidades. Um desses reflexos de versos é o diálogo entre o desaparecimento da analista e o desaparecimento do espelho de aumento da atriz.

Conforme já dissemos mais acima, o espelho é uma imagem obsessiva de Rosa Ambrósio, que possuía em sua casa uma fartura deste instrumento – “O piso irregular de ardósia verde lembra um gramado. Brilham os frascos de cristal, os boiões de sais, os dourados dos espelhos e dentre todos o grande espelho ovalado com sua coroa de lâmpadas embutidas na moldura” (HN, p. 31) – e tinha obsessão por se contemplar em espelhos, conseqüentemente em todas as partes de sua casa existia um ou vários.

Quando fica velha, já desgostosa com a vida e interpelada pelo seu passado devasso, essa obsessão enfraquece e a atriz passa quase toda a narrativa buscando (e teme encontrar) o espelho de aumento que usava para se maquiar:

Rosona veio com seu *robe d’interieur* e seu espelho de aumento que odiava mas não podia ficar sem ele. O espelho dos horrores, dizia. Agora o esqueceu por completo mas nessa época carregava o espelho para onde ia. (HN, p. 26)

Rosona levantou-se mas evitou o espelho. (HN, p. 34)

Estou esbagaçada, disse e examinou o meu pescoço num movimento inesperado, queria ver se eu tinha pulgas. Não tinha. Enfrentou o espelho com arrogância... (HN, p. 35)

Lembra, Diú? Aquele meu espelho de aumento. Sumiu. [...] Acha o meu espelho, Diú! peço e estendo a mão. (HN, p. 47)

Rosona procurava seu espelho e um anel com uma pedra de água-marinha e que naturalmente alguém já tinha levado. (HN, p. 111)

Assim como Ananta desaparece, o espelho some e não é encontrado até ao final do romance. O desaparecimento da analista, que se dá quando ela conhece o Vizinho misterioso que mudou para o sétimo andar e, às noites, passava por um processo de metamorfose (de homem a cavalo), instaura um reflexo de verso com o sumiço do espelho da atriz.

Foi a partir do momento em que Rosa também presencia atos metamórficos (Gregório – seu marido – transforma-se em morto, Diogo – seu amante – transforma-se no objeto de espera, ela transforma-se numa velha decadente...) que seu espelho desaparece. Há uma proximidade entre os eventos de desaparecimento: desaparece o espelho material sem o qual Rosa não ficava (o

espelho dos horrores) e desaparece o espelho que refletia seu inverso e sua imagem de desejo (o espelho da outricidade).

Esse diálogo revela, por meio desse desaparecimento simultâneo da analista e do espelho que não são encontrados até o final da narrativa, uma influência linguageira na discursividade em que se inscreve a tomada de posição da artista. Desaparece o seu eu e a projeção de seu eu, e é a busca pela sua constituição enquanto sujeito que se instaurou constitui o escopo da escrita de suas memórias. Uma constituição na via da denegação de sua decadência, de sua velhice e de seu passado libertino. Um processo que se instaura na alteridade entre sua interpelação e sua tomada de posição ante sua própria condição de sujeito. Espera se constituir, reconstruindo sua condição de sujeito no cerne da escritura de seu livro memorial.

Por conseguinte, é nesse desaparecimento sincrônico, o qual leva a atriz nas últimas partes do romance a ficar sem seus espelhos, que o seu constante processo de busca é evidenciado: um espera encontrar (espelho de maquiagem⁶, que representa sua condição de sujeito: antes refletia sua beleza, seu narcisismo, seu vigor natural, mas, nas condições coetâneas, mostrava-lhe a imagem de uma velha decadente que tinha perdido a beleza) e outro espera ser encontrado (Ananta, a denegação dessa condição de sujeito da artista instaurada, pois é na relação com a analista que execra o que é, buscando ser o que não é, na via da tomada de posição no lugar da terapeuta). Ambos são elementos a quem conta suas intimidades, que se constituem o imo da instauração de sua condição enquanto sujeito, mas com o diferencial de que o primeiro espelho reflete seu verso (sua condição de sujeito) e o segundo reflete seu inverso (a denegação dessa condição de sujeito).

Cabe ainda dizer que, no íterim dessa falta dos espelhos, um outro objeto, que apresenta características tanto do espelho dos horrores quanto da outricidade (em especial, deste) é evidenciado: um gravador, ao qual recorre, registrando nele as suas memórias, que se torna um confidente e “terapeuta”. Uma máquina fria, impessoal que coincide muito mais com atitudes austeras de Ananta Medrado, o que nos permite entrever uma materialização da imagem da analista

⁶ Configura-se também como um confidente da atriz, pois esta conversava com o espelho falando de sua beleza e procurando sempre, por meio dele, estar mais bela e apresentável pelos efeitos maquiadores que eram constantemente retocados, e por isso nunca apartar-se dele.

no crivo na constituição do gravador enquanto seu outro a quem recorre para falar de sua vida e continuar a escrever, nesse caso, relatar suas memórias.

Isso mostra uma evidência enunciativa dessa condição de sujeito opacizada por uma denegação que se coloca enquanto alteridade descontínua entre uma interpelação do real e uma tomada de posição no real. Poderíamos, então, descrever o gravador enquanto uma outricidade reveladora da inversão de crenças na existência da própria condição de sujeito, colocada como fabulação da instauração da condição de sujeito.

Destarte, a história do desaparecimento de Ananta reflete versos e inversos nas memórias de Rosa Ambrósio: a analista é um outro, uma tomada de posição da atriz, uma Rosa Ambrósio às avessas e também a projeção de desejo que a atriz delinea para si. É um outro cujo desaparecimento coincide com a perda de um elemento que representa o narcisismo da atriz. Um desaparecimento que reflete a perda de sua projeção de desejo (sumiu-se o espelhos dos horrores e a outricidade), e conseqüentemente, leva ao enfraquecimento da vaidade excessiva que possuía, à instauração da fabulação acerca de sua condição de sujeito.

De tal modo, o atravessamento da história da analista na narrativa principal instaura um efeito singular de refração, em que o curso dessa narrativa, assim como a propagação da luz, quando passa por uma interface que separa dois meios opticamente, sofre mudança da velocidade e direção, passa por desvios e deslocamentos.

Esse atravessamento se configura, pois, como sendo de uma ordem sentidural, instaurando sentidos outros nessa interpenetração enunciativa. É no interior desta que as memórias da atriz recebem e instituem construções sentidurais e sujeitacionais outras (relação de espelhamento e outricidade que revelaram versos e reversos) como também, significa a história de Ananta (reflexos sujeitacionais e materializações imagéticas da analista enquanto um outro de Rosa Ambrósio, enquanto tomada de posição da atriz).

PALAVRAS FINAIS

Sendo assim, construímos um olhar-leitor sobre o traspasar enunciativo-discursivo da história de Ananta Medrado nas memórias de Rosa Ambrósio. Um olhar-leitor que instaura uma percepção hermenêutica acerca do

imbricamento estético, marcadamente heteróclito e plurivocal: esse traspasar constrói relações de espelhamento e de outricidade.

Se sujeitos e sentidos nunca são completos, mas estão em um perene decurso de (des)construção mediante suas inscrições em lugares sócio-históricos e ideológicos e mediante sua relação com outros constitutivos de um complexo discursivo exterior, anterior e posterior composto por sujeitos outros, por vozes outras, com os quais esse sujeito dialoga, é no imo de relações dinâmico-discursivas que o colocam frente, no e pelo outro que seus contornos sujeitunais se delineiam.

É nas vias do outro, no qual (não) se vê, com o qual se (des)identifica, que um sujeito se constitui. Conforme, assevera Bakhtin (1997, p. 55), “não é na categoria do *eumas* na categoria do outro que posso vivenciar meu aspecto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior”.

Foi dessa forma que Rosa Ambrósio se (des)construiu: na relação dialógica com Ananta Medrado. Um outro, uma imagem externa a partir da qual e para a qual se instaurou sujeito. É partir do outro que se constrói a validação interna do eu. É com o outro e pelo outro que contornos imagético-sujeitunais se bosquejam, construindo a representação do eu.

Desse modo, foi no espelhamento de Ananta, refletindo e projetando o lugar em cujo ínterim Rosa aspirava estar, que a atriz se (des)constitui enquanto sujeito. Foi nos “versos e reversos”, indiciando reflexos e refrações de uma outricidade, avessa à sua constituição, que a artista (não)se viu enquanto sujeito.

Com efeito, esse traspasar revela a terapeuta enquanto uma imagem de busca pela parte da atriz. Por ter tido uma vida superficial, marcada por enganos, encenações, mentiras e dissipada na devassidão, Rosa procurou pelo seu inverso, o seu avesso. Um avesso que se evidenciou uma projeção de desejo, uma imagem do que a atriz gostaria que fosse: jovem, bonita, inteligente, segura, altiva. Uma posição na qual Rosa queria estar e por isso se falar que a analista figurou uma tomada de posição que a atriz anelava empreender.

Figurou-se como um espelho no qual a artista não se via, mas vislumbra o seu inverso, o que gostaria de ser ou voltar a ser. Um espelho, como já anunciava a epígrafe deste trabalho, que revelava sua (des)medida. Ananta se

refletiu a outricidade de Rosa Ambrósio, o ponto desejado de retornar: a juventude, a beleza, a sagacidade, a inteligência; instaurou-se a imagem de busca e de validação sujeitidual. Um ponto desejado que desaparece misteriosamente, desvelando a impossibilidade do retorno. A impossibilidade da reconstrução e remissão do passado dissoluto e libertino de Rosa.

Referências Bibliográficas

ABREU, C. F. A primeira dama da Literatura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 06/01/1996. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/teses.shtml?biobiblio>. Acesso em 06/07/07 às 22h22min.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4ed revista e ampliada. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução a partir do italiano de Valdemir Miotello e Carlos Aberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010a.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. 6 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BAKHTIN, M. M./VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

MEDVEDEV, P. N. (MijailBajtín). **El método formal enlosestudiosliterarios**: introducción crítica a una poética sociológica. Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid, Espanha: Editora Nacional, 2002.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3 ed. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. Sobre a (des)construção das teorias lingüísticas. **Cadernos de Tradução**, nº. 01, 1998. p. 47-55.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução de EniPulcinelliOrlandi. 5 ed. Campinas: Pontes, 2008.

_____. **Análise do discurso**: Michel Pêcheux. Seleção de textos por EniPulcinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

PIRES, P. R. A dama definitiva. **O Globo**, São Paulo, 04/01/1998. Disponível em http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_dama_definitiva.shtml?biobiblio. Acesso em 06/06/07 às 22h23min.

TELLES, L. F. **As Horas Nuas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VOLOSHINOV, V. N. "Discourse in Life and Discourse in Art (concerning Sociological Poetics)". In: _____. **Freudianism: a Marxist Critique**. Translated by I. R. Titunik. New York, Estados Unidos: Academic Press, 1976. p.93-116.

Recebido: 22/06/2013

Aceito: 01/08/2013